

**TEATRO Y MEMORIA: LA RECREACIÓN
DEL MUNDO RURAL EN *LAS MANOS*,
DE JOSÉ RAMÓN FERNÁNDEZ, YOLANDA
PALLÍN Y JAVIER G. YAGÜE***

M.^a FRANCISCA VILCHES DE FRUTOS
Consejo Superior de Investigaciones Científicas

Un acercamiento al teatro español escrito y representado durante la segunda mitad del siglo XX permite apreciar con claridad la existencia de un elevado número de creaciones de inspiración histórica. Se puede afirmar que son escasos los autores españoles contemporáneos que no han cultivado este tipo de género en sus diversas modalidades, desde la alusión a hechos políticos a la incorporación de figuras históricas, sin olvidar la recreación de situaciones sociales (Spang). Si durante el franquismo el objetivo de estos escritores era superar los escollos de la censura para denunciar los mecanismos de represión de la Dictadura (Ruiz Ramón), con la consolidación del proceso democrático, el abanico de motivaciones comenzó a abrirse. Hubo un primer período, entre 1975 y 1982, en el que ofrecieron una rememoración de momentos relevantes de la historia de España con la intención de encontrar las claves para la comprensión de la idiosincrasia nacional en el presente y plantear así una visión diferente de la transmitida hasta entonces. Posteriormente, entre 1982 y 1987, predominaron obras inspiradas en figuras, hechos y situaciones de la memoria colectiva reciente de la sociedad más progresista, siendo la Guerra Civil su principal fuente de inspiración. Sin embargo, el desencanto que se adueñó de la sociedad española en los años siguientes, entre 1988 y 1995, llegó también a los escritores dramáticos, quienes recurrieron una vez más a la historia, pero, en esta ocasión, para reflexionar sobre problemas más individuales y menos colectivos.

* Una versión de este ensayo fue ofrecida como ponencia en la *2001 MLA Convention*, que tuvo lugar en New Orleans entre el 26 y el 30 de diciembre, dentro de la sesión «Reconfiguración de la tradición en la cultura española contemporánea».

Deseo expresar mi deuda con la Dra. Pilar Nieva de la Paz por sus sugerentes comentarios, a José Miguel Manzanares por su asesoramiento sobre la vigencia actual de algunas faenas agrícolas descritas en la obra, y a José Ibáñez por su colaboración como ayudante de investigación.

En la actualidad nos encontramos en una etapa que, respondiendo a las transformaciones sociopolíticas experimentadas en nuestro país durante el último lustro, revela ciertos cambios en relación con los años anteriores. Algunos de los más interesantes escritores dramáticos contemporáneos, nacidos en la década de los sesenta, han comenzado a cultivar temáticas que abordan los problemas e inquietudes más candentes de la juventud actual. Para conectar con el tipo de público que asiste a las salas alternativas, donde habitualmente representan sus textos¹, tratan cuestiones como la violencia generada por la vida urbana, el terrible impacto de la droga, las negativas consecuencias del paro, la complejidad de las relaciones entre los dos sexos, el rechazo social hacia la inmigración, el difícil acceso a una vivienda, la creciente oposición al «pensamiento único»... Su planteamiento es crítico. Intentan reflejar no sólo las situaciones más degradantes, sino también identificar las causas que han llevado a ese desarraigo. Los éxitos de obras como *Caos*, de Antonio Álamo; *Dakota*, de Jordi Galcerán; *Conocer gente, comer mierda y Protegedme de lo que deseo*, de Rodrigo García; *Los vivos y los muertos*, de Ignacio García May; *Cartas de amor a Stalin*, de Juan Mayorga; *Rey Negro*, de Ignacio del Moral; *Torrijas de cerdo*, de Antonio Muñoz Mesa; *Madre Caballo*, de Antonio Onetti; *Fum, fum, fum* y *Soy fea*, de Jordi Sánchez, ésta última en colaboración con Sergi Belbel; *Lista negra*, de Yolanda Pallín, etc., por citar algunas de las que han triunfado en este último lustro en los escenarios o han recabado el interés de los críticos o gestores de espacios, corroboran esta tendencia.

En ocasiones han buceado en el pasado para recuperar la memoria de otra época y encontrar los factores que han conducido a la situación actual. Se repite así un fenómeno semejante al que aconteció en España en los años posteriores a la instauración de la Democracia cuando triunfaron tanto en los escenarios como en las salas de cine creaciones de carácter comprometido como *Las bicicletas son para el verano*, de Fernando Fernán Gómez, y *Ay Carmela. Carmela y Paulino, variedades a lo fino*, de José Sanchis Sinisterra, donde se recreaban situaciones derivadas del estallido de la Guerra Civil. Ahora, como veinte años atrás, nos hallamos en un momento de transición que fomenta el deseo, para unos, o la necesidad, para otros, de regresar a otros espacios históricos para explicar situaciones del presente y no volver a cometer los mismos errores.

En este proceso, algunos han vuelto sus ojos hacia el ámbito rural. Pero, al iniciar este camino, se han encontrado además con unas señas de identidad, olvidadas para unos jóvenes urbanos, cuya infancia ha transcurrido, sin embargo, en las casas de los pueblos de sus abuelos, conservadas a

¹ Las obras de algunos de ellos han comenzado a representarse en los teatros de titulación pública, sobre todo, en los centros dependientes de algunas de las Comunidades Autónomas.

pesar de la decisiva emigración a las ciudades producida a partir de los años cincuenta, cuando en España más del 60% de la población dependía de los recursos agrícolas (Juliá). Constituye el tributo a sus orígenes de todo un conjunto de escritores, entre cuyos nombres destacan narradores como Luciano García Egido, Marina Mayoral, Luis Mateo Díaz, Julio Llamazares y Manuel Rivas, entre otros².

No debe sorprender, pues, el extraordinario éxito crítico y comercial que ha alcanzado la obra *Las manos*, de José Ramón Fernández, Yolanda Pallín y Javier G. Yagüe, una producción de la Compañía de la Cuarta Pared estrenada a comienzos de 1999 y que finalizó dos años después, tras haber recorrido más de 60 ciudades, haber superado las 225 representaciones y haber sido seguida por más de 40.000 espectadores³. Su texto acaba de ser publicado. Calificada por el crítico Enrique Centeno, como «uno de los más importantes acontecimientos teatrales ocurridos en muchos años», la obra se presentó como la primera parte de una trilogía titulada *Trilogía de la juventud*, donde se pretende rememorar la vida, aspiraciones y tragedias protagonizadas por jóvenes de distintas generaciones a lo largo de estos últimos sesenta años⁴. Como señaló Ignacio Amestoy: «Es la historia de los abuelos de toda una muy amplia generación, amplísima, que hoy es la parte más vibrante de nuestra sociedad, con unas apetencias, unas frustraciones y no pocos logros que, en una buena parte, tienen sus orígenes en esos antecesores suyos» (118-119). Su éxito, como intentaré plantear en este ensayo, ha sido debido, por una parte, a la necesidad de toda una generación de no *quemar la memoria*⁵, de recuperar los modos de vida de sus antepasados; por otra parte, a una inteligente puesta en escena dirigida a potenciar este recuerdo a través de formas, sonidos, texturas, sabores y olores.

Integrada por 45 breves escenas, recrea las costumbres de la vida rural española en los años cuarenta y plantea las opciones personales de distintos jóvenes para asegurar su supervivencia en un medio hostil, dominado por el caciquismo, los métodos dictatoriales⁶, el hambre y la carencia de

² Uno de sus relatos, *La lengua de las mariposas*, fue llevada al cine por José Luis Cuerda en 1999, convirtiéndose en uno de los grandes éxitos comerciales y críticos del período.

³ Estrenada el 23-II-1999, estuvo representándose hasta el 3-XII-2000.

⁴ Su segunda entrega, ambientada en un espacio urbano de los años sesenta, se ha estrenado recientemente con el título de *Imagina. Trilogía de la juventud II*.

⁵ Uno de los autores, José Ramón Fernández, tituló así un texto anterior, *Para quemar la memoria*, galardonado con el Premio Calderón de la Barca en 1993, cuyo estreno se realizó en el teatro Juan del Enzina, de Salamanca, en diciembre de 1995, bajo la dirección de Guillermo Heras.

⁶ Como en las obras citadas con anterioridad, también se halla presente en ésta el impacto de la Guerra Civil y la represión posterior (Leonard): «JUAN.- Que le veo y no puedo dejar de acordarme de mi padre. A mi padre se lo llevaron arrastrado los milita-

expectativas, sin renunciar por ello a intentar alcanzar la felicidad. Su estructura es circular y su configuración, coral. Se inicia con la llegada a su pueblo natal de un joven que acaba de licenciarse del ejército, Juan, y termina con la marcha del mismo, un año después, impelido por las dificultades encontradas en él para sobrevivir. Los diálogos son breves y las actuaciones de los personajes sólo hallan sentido en su imbricación con los demás. Si bien el protagonismo recae en media docena de ellos, unidos por relaciones amorosas más o menos explicitadas, hay otros, apenas dibujados⁷. Paradigmas de una época, son parte de un engranaje, a cuyo funcionamiento contribuyen, pero contra el que apenas pueden rebelarse: Juan, anticlerical y aficionado a la lectura, cuya actitud contestataria recuerda la mantenida por su difunto padre, «que quería arreglar el mundo» (53); Lidia, su hermana, atrapada entre sus convicciones ideológicas, semejantes a las del anterior, y la necesidad de sacar adelante a la familia; Cosme, cuya mirada se dirige hacia la ciudad, a la búsqueda de una salida a su mísera situación, por la que se halla dispuesto a renunciar a sus raíces; Queti, su novia, quien no duda en reivindicar un salario igual al de los hombres y defender un reparto más equitativo de los frutos de la tierra; Paciano, el hijo del capataz, quien controla el trabajo de todos los demás, con los que, sin embargo, creció, y Berta, el amor imposible de Juan, víctima de una soltería no deseada. El resto, en su mayoría, aparecen como catalizadores de la desgracia de los protagonistas: don Ernesto, el heredero de la propiedad, preocupado sólo por sus intereses; la tía Reme, símbolo de los valores más conservadores; el cura, salvaguarda de los principios morales y religiosos del pueblo...

Como bien refleja la obra, es un momento de fuertes transformaciones sociales provocadas por el paulatino cambio de una economía basada en recursos agrarios a otra de carácter industrial. Asistimos a procesos históricos que tuvieron lugar durante esos años en un área como Castilla. Se aborda la sustitución de cultivos tradicionales —trigo candeal— por otros de mayor rentabilidad para el propietario —remolacha y centeno— al requerir menos brazos y poder acogerse a subvenciones, un «deber patriótico», a pesar de que no fueran los más adecuados para el tipo de tierra o el clima. Se pone de manifiesto las repercusiones de la llegada de las primeras máquinas agrícolas, contra las que se producían violentas reacciones. Se incide en la carencia de recursos que provocaba hambrunas,

res. A los dos años volvió al pueblo, pero ya no era el mismo. Ni un par de meses pasó en casa cuando apareció en el monte con un tiro en la espalda. Y yo sé que fueron ellos» (85).

⁷ Fueron protagonizados en la representación por los mismos intérpretes que dan vida a los seis citados antes: José Miguel Banderas (Juan), Elena Benito (Berta), Luis Bermejo/Jesús Asensi (Paciano), Esperanza Elipe (Lidia), Eugenio Gómez (Cosme), y Asu Rivero (Queti).

agudizadas por las condiciones meteorológicas adversas y sólo paliadas por la llegada de alimentos procedentes del extranjero⁸, la extensión de un sistema de trueque de productos —el realizado en la escena XI de espárragos por pollos— o la práctica de la caza furtiva de animales con trampas artesanales. Se denuncia la pérdida de la tradicional costumbre de los arrendatarios de ceder sus derechos a sus herederos por muerte o enfermedad. Se alude a los sistemas de contratación, que se iban trasladando de las plazas a los censos. Pero, sobre todo, se plasman las fuertes expectativas despertadas por unas ciudades, donde, en definitiva, se pretendía hallar una vida menos dura que la sufrida hasta entonces⁹.

No obstante, como señalaba con anterioridad, el éxito de esta creación no parece haberse debido sólo a este deseo de dilucidar el origen de muchos de los problemas del presente y recordar sus consecuencias para no volver a repetir las mismas situaciones. Creo poder afirmar que en esta extraordinaria repercusión ha influido decisivamente el reencuentro de toda una generación de jóvenes con unas señas de identidad perdidas, a las que han vuelto con cierta nostalgia y, como escribe Nieva de la Paz, «con cierto sentimiento de culpa colectiva por el relativo desprecio de esa memoria que padres y abuelos han intentado en tantos casos legarnos con éxito» (17).

Gracias a un exhaustivo trabajo de los autores en fuentes hemerográficas y de entrevistas realizadas en numerosos viajes realizados a pueblos de la zona castellana, la obra constituye un documento de extraordinario valor para conocer las faenas agrícolas, sus costumbres y el habla popular.

Desde la primera escena el lector/espectador asiste a la mención o realización de una serie de acciones desconocidas para los habitantes de un medio urbano, algunas de ellas ya perdidas, pero que, sin embargo, se conservan todavía en la memoria de los más ancianos y de muchos jóvenes: la trilla, que permite la separación del grano de la paja tras el quebrantamiento de la mies; la parva de ésta efectuada por bestias conducidas por una persona; el rastreo en el aire del trigo candeal; el escarde o arrancado de las hierbas nocivas de los sembrados; la recolección del trigo... Se dan a conocer las faenas asociadas a los distintos ciclos temporales. Así, durante el verano, se producía la siega de los cereales, la cebada y el cen-

⁸ La obra alude a un hecho histórico: la llegada a mediados de los cuarenta desde Buenos Aires de tres buques cargados de 17.057 toneladas de trigo enviados por el General Perón.

⁹ Resulta esclarecedora en este sentido una carta enviada por Irene, una amiga de Berta, que sirve en Madrid, describiendo la sorpresa sentida ante la proyección del cinematógrafo, uno de los principales alicientes de las ciudades: «Querida amiga/Tengo tantas cosas que contarte que no sé por dónde empezar. Lo primero es que he ido al cine y no te puedes ni imaginar cómo es eso de meterte en una sala oscura y que se te aparezcan los actores en colores, lo menos del tamaño de la espadaña de la ermita, que te pongo un suponer y no te exagero... Y las casas, y los ríos, y los campos y todo lo que quieran sacar» (80).

teno, en junio, y el trigo candeal, en julio; el arado de las olivas o la recogida de los garbanzos y de los espárragos; era la época de «hacer las cabañuelas», es decir, los cálculos atmosféricos para pronosticar el tiempo que haría en los siguientes meses¹⁰ o para «hacer muelas»¹¹. En el otoño se realizaba la vendimia de las uvas y la recogida de «majanos» de leña para afrontar el duro invierno; se celebraban también las fiestas asociadas a la prosperidad de su recogida. En invierno se podaban las vides, se sembraba el candeal, se cosechaban los olivos, se recogían las batatas y las nueces, y se llevaba a cabo la matanza de animales. En primavera se plantaban las semillas de las almortas para hacer gachas, el tremesino y el maíz forrajero, se afilaban los aperos, y se pelaban las mulas, los burros y las ovejas, con cuya lana se realizaban los colchones.

También se habla de otras faenas, efectuadas generalmente por las mujeres, quienes sufrían, por otra parte, una gran desigualdad de trato como consecuencia de su género¹². Carecían de independencia, sujetas, primero, a la voluntad de sus padres, y, más adelante, a la de sus maridos, que solían maltratarlas físicamente. En una de las últimas escenas, la XXXIX, mientras se efectúan los preparativos para la boda de Queti, embarazada ya de Cosme, Lidia recuerda la trágica situación de éstas, un recuerdo que adquiere en la actualidad plena vigencia:

LIDIA. ¿Te crees que a mí me hace gracia decirle estas cosas? Pero alguien tendrá que hacerlo, digo yo. Así que ya lo sabes. A ti te va a tocar llorar mucho, que tú todavía no sabes lo que es llevar una casa y decir a todo que sí y levantarte la primera por la mañana y marcharse la última a la cama. [...] Y no se te ocurra poner una mala cara, que lo mismo que te pegaba tu padre puede pegarte tu marido, que para eso es el hombre (121).

Las más jóvenes acudían a la siega, «hacían morenas», es decir, montones de mieses apiladas en la era, escardaban las hierbas nocivas de los sembrados o «iban a la rebusca» de los frutos que quedaban en los campos después de alzarse la cosecha. Pero, además, realizaban otros cometi-

¹⁰ Se hacía los doce, dieciocho o veinticuatro primeros días de agosto, aunque a veces también en enero.

¹¹ Eran discos de piedra que se hacían girar rápidamente alrededor de un eje y sobre la solera, para moler lo que entre ambas piedras se interponía. Se situaban en las tierras menos fértiles.

¹² En la escena novena se hace alusión a la desproporción de sus emolumentos:

«QUETI. ¿Cómo el escarde?
 PACIANO. A seis pesetas.
 QETTI. ¿Y a ellos cuánto les das?
 PACIANO. Con ellos ya arreglo yo.
 QUETI. Lo menos les das dos duros.
 MURCIANO 2. Por menos de doce pesetas no movemos la hoz» (41).

dos en el ámbito doméstico¹³. Ellas eran las encargadas de regar las lanchas, «que son las piedras que están delante de las puertas de las casas, para que los hombres cuando vienen tan cansados de la faena, se tumben un rato a la fresca y disfruten del cielo estrellado» (35). Cuando llegaba el verano enjalbegaban las casas con cal —a veces también con yeso o tierra blanca— para preservarlas de posibles infecciones. Algunas tenían un arte especial para curar las enfermedades más comunes con diversos emplastos¹⁴. Asimismo eran las encargadas de capar a los animales y luego coserles las criadillas y de preparar los embutidos procedentes de la matanza.

Al recrear los sueños, expectativas y problemas de estos jóvenes, se mencionan algunas de sus costumbres más lúdicas: el carácter festivo y colectivo de los preparativos de las bodas o la celebración de las fiestas rurales en el ejido, el campo común del pueblo, donde habitualmente se juntaba al ganado¹⁵. Se llega a aludir a algunos juegos, como el de «la cucaña», un palo largo, untado de jabón o de grasa, que se hincaba verticalmente para trepar por él y alcanzar un objeto sin perder el equilibrio. Se recuerda una práctica todavía en uso, las procesiones, entre las que, sin duda, eran las más populares las llevadas a cabo durante las vendimias. No debe olvidarse que se trataba de una sociedad volcada hacia la religión, en la que se apoyaban para superar las principales contrariedades, desde la ausencia de lluvia hasta su exceso, sin olvidar el alivio de las enfermedades o la pérdida de seres queridos.

En la obra se introducen objetos propios de las labores agrícolas que se realizaban en aquella época —aperos para la labranza de la tierra, trilladoras para separar el grano de la paja, hoces para segar las mieses, bieltos para recoger la paja, cayados para manejar el ganado, picones de ramas de encina para calentar las casas...— y objetos de la vida cotidiana —baldes para llevar y lavar la ropa, zuecos para caminar entre el barro, maletas de cartón, cajas de latón...—. Se utiliza también un léxico y unas expresiones rara vez empleadas fuera del ámbito rural: «está ladrando al helor» (frío penetrante), «dar cuenta» de lo que «pasó en guerra», «servir una palomita» (refresco de agua y anís); «ver buen encare» (apariencia), «se te pasa

¹³ Muchas llevaban a cabo estas faenas fuera de sus hogares, pues se desplazaban a servir como criadas en las casas de las personas acomodadas de la zona.

¹⁴ Como, por ejemplo, los aconsejados por Lidia para aliviar las úlceras ocasionadas por el desarrollo de una enfermedad de riñón: con botones de plantas de dondiego y manzanilla o pomadas con nogal, yemas de chopo, manteca de vaca y un clavo mohoso (96).

¹⁵ Una de las escenas, inspirada en el libro de Carmen Martín Gaité, *Usos amorosos de la posguerra española*, muestra el rechazo que algunas prácticas llegaban a provocar entre los elementos más conservadores: «Esos horribles bailes de pareja, no son otra cosa, oidlo bien, que la antesala del infierno. En esos bailes, que no deberían ser otra cosa que solazarse y dar gracias a Dios, encontramos el fermento humano del pecado, una marea negra que si no se detiene a tiempo no se podrá parar después» (32).

el arroz y te quedas moza» (soltera), «está como boca de lobo» (oscuro)... y muchas otras que requerirían un análisis más pormenorizado. Resultan de especial interés los refranes relacionados con el campo: «Por San Vicente, toda agua es simiente»; «Si llueve por Santa Bibiana, llueve cuarenta días y una semana»; «Marzo marceador, de noche llueve y de día hace sol»; «Agua por San Juan, quita vino, aceite y pan»; «Dicen que si el cielo de los pueblos está tan alto, es porque lo ha levantado el campesino de tanto mirarlo»... La intertextualidad llega a su punto álgido cuando los autores deciden adaptar un fragmento de la novela de *Las ratas*, de Miguel Delibes (escena XL).

Si estos elementos hacían preveer una respuesta positiva de los espectadores, su concreción escénica acabó por rendirlos definitivamente. El trabajo de dirección de Javier G. Yagüe se basó en la potenciación de los sentidos para despertar los surcos de la memoria. Se valió para ello del poder sugeridor de la escenografía y figurines diseñados por Juan Sanz y Miguel Ángel Coso y las posibilidades connotativas de los cantos y los bailes. En efecto, la acción transcurría en un espacio rectangular, en torno al cual se situaba el público, sentado en sillas de enea. Encima del mismo, algunos elementos naturales de carácter simbólico: varios troncos de madera, un árbol seco, piedras, semillas, granos, aperos... En medio de la representación, los intérpretes se acercaban a los espectadores para compartir con ellos unas copas de vino y pastas caseras, como si fueran sus huéspedes, y enseñarles algunos objetos, rescatados de los baúles familiares: fotos, labores manuales... El ambiente de época era recreado por los figurines, entre los que aparecían sayas, prendas de pana, pañoletas, sombreros de paja y alpargatas, y por el canto de piezas del variado folclore hispano: unas coplas de un cancionero popular castellano halladas tras unas investigaciones en el Museo de Agapito Martínez, una conocida endecha canaria de Yaiza sobre el amor perdido o un canto tradicional de la zona de Arreba (Burgos).

Quiero llamar la atención sobre la importancia para el éxito del espectáculo de la comunicación establecida entre los intérpretes y los espectadores. Además del contacto con los grupos al que he aludido con anterioridad, ya desde el inicio, algunos de los personajes detenían la acción y, dirigiéndose a éstos, en su calidad de intérpretes, de personas contemporáneas, les transmitían las emociones experimentadas al leer la obra¹⁶. Así,

¹⁶ Quizás también algunas de las recurrencias a lo fantástico que se producen a lo largo de la obra tengan su explicación en este deseo de acercarse a la sensibilidad de los jóvenes, influidos por el tipo de imágenes de estas características proporcionadas por los videojuegos y el cine. La escena XVIII está protagonizada íntegramente por Abalkrín, un macho ya viejo, que ofrece su visión de la vida de los jornaleros en el campo. El anciano padre de Paciano habla con los granos de cebada, candel y alfalfa, que le ad-

en la escena II, la actriz que daba vida al personaje de Lidia, Esperanza Elipe, hablaba del impacto experimentado tras oír a Berta calificar la delgadez de Juan con una frase hecha «Eres el antes del chocolate Matías López»:

ACTRIZ (ESPERANZA). Ha sido como encontrarme una foto de mi abuela en el escaparate. Así de cercana me resultaba la frase. Nunca había visto el anuncio, en realidad. ANTES Y DESPUÉS DEL CHOCOLATE MATÍAS LÓPEZ. Allí estaba, entre postales, insignias republicanas..., es una tienda que está en una calle cerca de Chueca. Mi abuela me lo decía cuando era pequeña. «Tú eres el antes del chocolate Matías López». Pensé en comprarlo para llevárselo a la abuela, cuando fuésemos al pueblo. No lo hice. Al fin y al cabo, la abuela no se acuerda de las cosas. Ya no hace nada (20).

Poco después, en la siguiente escena, la III, Eugenio Gómez, que encarnaba en la ficción, entre otros personajes, a Cosme, extraía de una caja de latón un atadizo con cartas dirigidas a la que fuera su tía Berta, escritas por una amiga que se trasladó a Madrid a servir, donde le transmitía la nostalgia por el ambiente humano del pueblo (23)¹⁷. En la última escena eran los mismos intérpretes los que, observando la marcha de Juan del pueblo, resumían la trayectoria de éste y su vinculación con el presente:

ELENA. El abuelo Juan no ha vuelto nunca. Dijo que lo había jurado por San Buenaventura.

ESPE. El invierno pasado, estábamos comiendo un día en casa y de pronto dijo una palabra mágica: zaquizamí.

LUIS/JESÚS. Dijo que tenía un polluelo de águila en el zaquizamí, y que tenía que volver al pueblo.

EUGENIO. Buscamos zaquizamí en el diccionario y es el doblado de las casas, el desván.

vierten de heladas y del pedrisco («venir la piedra») (78). En su velatorio, los actores dialogan con el muerto sobre un libro *Puerca tierra*, de John Berger, en el que parecen haberse inspirado (XXV).

¹⁷ En una versión anterior del texto, era Esperanza la que asumía esta acción.

¹⁸ En el texto final los autores decidieron utilizar los nombres de los actores «en aquellos momentos en que hablaban al público no desde el personaje, sino como ellos mismos».

BARDE. Al día siguiente el abuelo se marchó. Lo recogió la Guardia Civil de Tráfico esa misma noche.

ASU. Iba andando por la M30 y decía que iba al pueblo, que tenía que llegar para San Bernabé (138-139).

Obviamente partían de unos textos escritos, pero, como indica el director en la nota preliminar a la edición, «fueron también enriquecidos con las improvisaciones de los actores a lo largo de tres meses de ensayos»¹⁸.

Podemos terminar afirmando que en el éxito comercial y crítico de esta obra han influido varios factores, desde la opción por el compromiso de volver al pasado para entender el hoy y no repetir unas situaciones en el presente, hasta el deseo de varias generaciones de recuperar unas señas de identidad que creían perdidas y que resurgen con extraordinaria fuerza a través de la recreación de unas costumbres y unos sociolectos específicos o la visión de unos objetos.

OBRAS CITADAS

- AMESTOY, Ignacio, «*Las manos*» o la «Épica de lo cotidiano». *Primer acto*, 3, 278, 1999: 118-120.
- CENTENO, Enrique, «Esclavos de la tierra». *Diario 16* (3 marzo 1999).
- FERNÁNDEZ, José R., Yolanda PALLÍN y Javier G. YAGÜE, *Las manos. Trilogía de la juventud I*. Madrid: Fundación Autor, 2001.
- LEONARD, Candyce, «Memories of Francisco Franco at the Close of the Century: *Las manos* by Yolanda Pallín». *Western European Stages*, 10, 3, 1998: 95-98.
- NIEVA DE LA PAZ, Pilar, «Buscando la propia identidad a través de la memoria: *Las manos*». Giessen: Seminario 2000. 16-18.
- RUIZ RAMÓN, Francisco, «Apuntes para una historia del drama histórico español del siglo XX». *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Frankfurt am Main: Vervuert, 1989: 383-388.
- JULIÁ, Santos, *Un siglo de España. Política y sociedad*. Madrid/Barcelona: Marcial Pons, 1999.
- SPANG, Kurt (ed.), *El drama histórico. Teoría y comentarios*. Navarra: Rilce, 1998.
- VILCHES DE FRUTOS, M.ª Francisca, «Teatro histórico: la elección del género como clave de la escena española contemporánea». En José ROMERA CASTILLO y Francisco GUTIÉRREZ CARBAJO (eds.), *Teatro histórico (1975-1998): Textos y representaciones*. Madrid: Visor. 1999, 73-92.

RESUMEN

Teatro y memoria: La recreación del mundo rural en las manos de J. R. Fernández, Yolanda Pallín y J. García Yagüe, por M.^a Francisca Vilches de Frutos.

El análisis de las representaciones escénicas llevadas a cabo en España durante el siglo XX permite apreciar la existencia de un elevado número de obras históricas. Esta tendencia ha tenido continuidad en el último lustro, donde algunos de los más destacados autores dramáticos no han dudado en iniciar una revisión del pasado reciente. En este contexto no debe sorprender el éxito crítico y comercial alcanzado por José Ramón Fernández, Yolanda Pallín y Javier G. Yagüe con *Las manos*, una obra protagonizada por jóvenes pertenecientes al ámbito rural español en la década de los sesenta. El estudio de sus claves temáticas y de su recepción permitirá explicar las razones para recrear este período histórico y las causas de su excelente acogida.

SUMMARY

Current research on twentieth-century Spanish theater reveals a high number of historical plays, a tendency that has continued during the last five years. Some of the most significant writers currently writing for the stage are actively revising the recent past in their work. In this context, three playwrights stand out —Jose Ramon Fernandez, Yolanda Pallin and Javier G. Yague— thanks to the critical and commercial success of their *Las manos* (Hands), a play about young people who live in a rural area of Spain during the decade of the 1960s. The study of the play's themes and its reception bring to light the reasons behind this historical recreation and the favorable response accorded it by critics and audiences.